

Huellas del relato policial en México

Miguel G. RODRÍGUEZ LOZANO

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

La producción policiaca en México tiene ya una larga tradición, notable con obras como *El complot mongol* de Rafael Bernal, *No habrá final feliz* de Paco Ignacio Taibo II o *Tiempo de Alacranes* de Bernardo Fernández. No obstante, los diferentes matices y modos de presentación del género tienen una presencia sobresaliente en los años noventa del siglo pasado que continúa hasta nuestros días. La cantidad de libros y la heterogeneidad de la experiencia narrativa demuestran el interés de los escritores por subvertir una realidad tremendamente apabullante.

Palabras clave: relato, policial, policiaco, humor, realismo, asesino serial.
Fingerprints of mystery fiction in Mexico

ABSTRACT

The detective story in Mexico has a long and remarkable tradition to consider in works such as Rafael Bernal's *El complot mongol*, Paco Ignacio Taibo II's *No habrá final feliz*, or Bernardo Fernández' *Tiempo de alacranes*. Nevertheless, the different hues and different ways to show this literary genre in the last century's 90's are relevant and still current until our days. The number of works and the heterogeneity of the narrative experience prove the authors' attraction to subvert a tremendous flattened reality.

Key words: Short story, Police, Hard-boiled, Humor, Realism, Serial Killer.

La publicación en 1969 de *El complot mongol* dio un giro sustancial a la trayectoria del relato policial mexicano, el cual hasta ese momento se había caracterizado por seguir más de cerca las propuestas del género policial clásico, en el que la búsqueda del asesino y el método de deducción eran la forma eficaz de contar las historias; la narrativa de enigma tenía un peso preponderante. Desde la obra inaugural del género, *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli, pasando por *La obligación de asesinar* (1946), volumen de narraciones de Antonio Helú, los cuentos de *Peter Pérez, detective de Peralvillo y anexas* (1952) de Pepe Martínez de la Vega, *Diferentes razones tiene la muerte* (1953) de María Elvira Bermúdez, inclusive *Tres novelas policiacas* (1946) del mismo Bernal, y sin olvidar *Los albañiles* (1964) y *El garabato* (1967) de Vicente Leñero, se nota como base estructural la investigación de un hecho casi siempre criminal, es decir, «el relato sigue el orden del descubrimiento» (Caillois 1989: 255). Claro que cada una de las obras enlistadas posee su propio estilo, su eficacia estética, su cualidad. El manejo de la psicología en Usigli, la parodia vuelta risa en Martínez de la Vega o la incesante complejidad formal en Leñero, por ejemplo, son elementos distintivos pero no excluyentes del género policiaco practicado en México antes de la novela clave de Bernal.¹

¹ Todas las obras y autores mencionados en este escrito se encuentran en las referencias bibliográficas.

La distancia formal y las intenciones novelescas de *El complot mongol* se distinguen más drásticas con el paso del tiempo. Es en muchos sentidos una novela negra, con todo lo que conlleva: un protagonista duro, pero sentimental (Filiberto García), cuestionador de su entorno, que a cada paso critica las instituciones (a los militares por ejemplo); un lenguaje directo, sin adornos, con la verosimilitud necesaria dentro de un ambiente lleno de violencia en la que la ciudad de México también es protagonista; persecuciones, asesinatos y sobre todo un entramado en el que destaca la presencia de ciertos estratos sociales (la descripción del centro de la ciudad, con la calle de Dolores como fondo, es inigualable). En realidad, esta novela fue una rara anomalía, no en un sentido negativo, para lo escrito con anterioridad en cuanto al policial;² sin embargo, fue a su vez, por sus características, un paradigma: se transformó la práctica escritural del género e influyó en algunos escritores posteriores. El lector está prácticamente frente al modelo del *hard-boiled* (duro y en ebullición) aún en boga en parte de las propuestas.

La presencia de Paco Ignacio Taibo II a mediados de los setenta con *Días de combate* (1976) reafirmó la línea establecida por Bernal, desde el lenguaje coloquial hasta la marca de la ciudad, pero ahora con mucho más violencia y con la inseguridad propia de las grandes urbes. A ello habrá que agregar los espacios sórdidos, el interés por momentos sociales determinantes en la evolución política de México (el 68, por ejemplo) y la figura del detective Héctor Belascoarán Shayne. Junto a Taibo II, Rafael Ramírez Heredia con su *Trampa de metal* (1979) representa la apuesta del autor por el policiaco. Un epígrafe de *El complot mongol* y la frase con la que inicia el argumento («Chingue a su madre») da la pauta para adentrar al lector en el mundo del detective Ifigenio Clausel, quien vive en el centro de Coyoacán. De estos autores, quien se convertirá en una pieza fundamental del género policial en los años siguientes, como otro paradigma, será Taibo II, con libros tan relevantes como *No habrá final feliz* (1981). La práctica del género negro y su vinculación con lo social y lo político establecido en aquella novela de Bernal, fue llevada por Taibo II hasta sus últimas consecuencias.

Si en esos años Taibo II se convirtió en el eje desde el cual giraba lo relacionado con el policiaco, en ese mismo periodo escritores canonizados sorprendieron con obras policiacas. Tal fue el caso de Jorge Ibargüengoitia, quien en 1977 deslumbra con *Las muertas* y dos años después, desde una variante distinta, con *Dos crímenes*. Por otro lado, en 1978, aparece *La cabeza de la hidra*, de Carlos Fuentes. Desde el policial, ambos escritores respetaron su propuesta poética. El primero, desde el humor negro y con esa ironía que caracteriza su obra; el segundo, con ese estilo tan apegado a los acontecimientos inmediatos del país y el mundo: con el espionaje (falsas identidades, dispositivos de alta tecnología, torturas, etcétera) no pueden faltar los intereses de judíos y árabes y el petróleo mexicano que para el momento era la

² También lo fue con respecto a la literatura que se estaba escribiendo en ese momento. *El complot mongol* no participaba de las estéticas presentadas en esos años; lejos estaba de la literatura apegada a la cultura del rock desarrollada por José Agustín (*Inventando que sueño*, 1968) y las experiencias de escritura propuestas por un Salvador Elizondo (*Farabeuf*, 1965) o un José Emilio Pacheco (*Morirás lejos*, 1967). Más aún, en el mismo 69, la publicación de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska acentuó el extraño caso de una obra como la de Bernal.

panacea del sistema gobernante mexicano. Así, los setenta dieron pie a un relativo auge del policial, que siguió en los ochenta con autores como Eugenio Aguirre, Malú Huacuja, Ana María Maqueo o Jomi García Ascot. Fue relativo, pero creó ciertas bases, sobre todo por el policial practicado por Taibo II, para que en la década siguiente, la de los noventa, arribaran con beligerancia escritores ya no sólo procedentes de la capital del país, sino de otras regiones de la República mexicana. Por primera vez, el relato policial mexicano se escribe también en otros lugares fuera del centro cultural y político sin importar dónde se publique. No sólo eso, la ciudad de México perdió la hegemonía de ser el espacio unívoco de las historias ficcionalizadas; Puebla, Ciudad Neza y varias de las ciudades de la frontera norte del país se convirtieron en los escenarios propicios de los escritores que se acercaron al policial, ya sea de manera efímera o permanente.

Un factor en el incremento del policiaco en esa década se debe al mismo Taibo II, a su constante apoyo al género a través de lo que él llamó el neopoliciaco, idea que con el paso del tiempo convence poco, pero que dio pie a la aparición de una considerable cantidad de obras en las que las ciudades son el centro y la denuncia social se vuelve en un elemento immanente de la trama.³

Otro factor determinante en la aparición de textos policiacos se relaciona con las condiciones sociales, políticas y culturales por las que pasa México. La larga crisis económica, imparable desde los años setenta (con Luis Echeverría en el poder), aguda en los ochenta (con José López Portillo inutilizado por las devaluaciones y Miguel de la Madrid tejiendo las futuras relaciones México-Estados Unidos a través del Tratado de Libre Comercio), encubierta en los noventa (con el prácticamente aquí no pasa nada de Carlos de Salinas de Gortari y a su modo con Ernesto Zedillo), afectó los modos de vida y agudizó las diferencias y los contrastes entre las zonas del país. Quitado el velo de la seudoprosperidad y la democracia surgieron con mayor fuerza las redes del narcotráfico, la violencia extrema, los asesinatos, la narcopolítica y más que nunca la evidencia de que la corrupción, ese mal de siglos, continuaba con su apabullante fuerza. En medio de esto, las ciudades de los estados crecieron a un ritmo acelerado, lo mismo Mérida que Monterrey, Tijuana, Puebla o Guadalajara. La explosión demográfica, la presencia de Universidades estatales con nivel académico, el crecimiento de una clase media ya no activada en un único lugar (el Distrito Federal) y por ende el incremento de posibles lectores, forman parte de un corpus complejo que justifica la práctica del policial a fines del siglo XX.⁴ El país marcado mucho tiempo por la impunidad creó el ambiente necesario para contar historias, denunciar, criticar, resaltar héroes anónimos capaces de descubrir los tejidos del poder y acabar con los males de las sociedades sin ayuda de ningún aparato de justicia. La ficción policial se convirtió en el mejor camino para eliminar los demonios de un país, de un estado, de un partido político. En todo ese armazón fue nota-

³ No es el fin de este trabajo polemizar sobre el concepto Aneopoliciaco@ y sus alcances, el cual en su momento funcionó para las obras de Taibo II y algunos otros autores. Sin embargo, ya resulta rebasado sobre todo al considerar las más recientes publicaciones.

⁴ Por cierto que en todo ello, la frontera norte resaltó, entre otras cosas por el Tratado de Libre Comercio, el auge de las maquiladoras que elevó el nivel económico de la zona, y por los desafortunados casos de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez.

ble la diversidad de experiencias; en muchos sentidos, la heterogeneidad del relato policial mexicano a fines del siglo XX y hasta ahora debe mucho a los vaivenes de la historia social y política de México.

Al iniciar la década de los noventa, la publicación en 1991 de *Naufragio*, de Juan Hernández Luna, mostró una de las maneras del policial. Desde esa primera publicación, se estableció un parámetro en cuanto a lo que interesaba y una idea de policial cerca de las propuestas de Taibo II. No en cuanto a la presencia del detective, sino en el empeño por resaltar el espacio urbano, la problemática social, y acentuar –en la ficción– la relevancia de los marginales o los personajes de un estrato social bajo. De hecho, la primera edición de *Naufragio* tiene una «Introducción» firmada por Taibo II, en la que se valora la literatura de Hernández Luna: «representa el tan esperado arribo de la segunda generación del neopoliciaco mexicano, con la aportación de otras ciudades diferentes al DF» (7). A lo largo de los noventa, Hernández Luna publicó *Quizá otros labios* (1994), *Tabaco para el puma* (1996), *Tijuana Dream* (1998) y *Yodo* (1999). Todas ellas apegadas a un realismo inmediato, con un lenguaje sin regodeos y eficaz. Con excepción de *Tijuana Dream* y *Yodo*, la ciudad de Puebla será el eje explícito desde el cual se construyen las tramas; desde ahí, se traza un mapa de la ciudad, su entorno y la visión de los personajes. A la distancia, un lector de esta obra percibe el proceso creativo por el que pasa Hernández Luna en su apuesta hacia el policiaco. *Naufragio* es aún demasiado lineal, sin mucha acción y apegada más a descubrir la ciudad de Puebla, a volverla en el centro de atención, lo que provoca que pierda su efecto y el esquema policiaco se reduzca a un puro pretexto. No ocurre así con *Quizá otros labios* y *Tabaco para el puma*. La organización de ambas obras y las historias que se cuentan las tornan, en su momento, en la mejor proposición del autor al género policial, al que está más cerca de la novela negra, con su visión crítica y el cuestionamiento del orden social.

El modo en que abre *Quizá otros labios*, parece un guiño a las novelas de Raymond Chandler o James Ellroy, por citar dos referencias importantes del desarrollo del policial duro en Estados Unidos, que ubican su obra en Los Ángeles, ya que en la primera página se describen los hechos en «Los Ángeles 1955», y se hace presente la figura de James Dean. En el siguiente capítulo, y ya en el presente, se presenta un asesinato ocurrido en el carnaval de Huejotzingo, mientras el protagonista Enrique Mejía «alias el Cuervo», chofer de un taxi, medita sobre su vida y su separación de Eloísa. Todo ello en Puebla. Estos dos momentos se convierten en el pivote desde el cual la narración toma un impulso con acciones más *ad hoc* al tipo de texto propuesto. Las persecuciones por la ciudad de Puebla, la aparición de figuras del circo –unos enanos, un payaso, etcétera–, la presencia de personajes femeninos inmersos en la pasión, son medios que logran un mosaico social en el que sobresalen héroes como Enrique Mejía que resuelven el caso. En la siguiente obra, *Tabaco para el puma*, quizás la más ambiciosa en cuanto a estructura, Hernández Luna llevó la experiencia de lectura a límites que lo colocaron entre los escritores relevantes del momento. Se repiten algunas constantes: la ubicación de la historia en Puebla, la presencia de personajes *sui generis*, fuera del típico héroe detective, las preocupaciones con respecto a la pareja (de nuevo las reflexiones sobre el matrimonio), lo político y la problemática social. Esta vez con mayor beligerancia se presenta el asunto político del despojo de tierras y el tráfico de indocumentados. Aquí ya

no hay concesiones. Inicia con el suicidio de un hombre que cae de cabeza desde la torre de la catedral de Puebla. Como en *Quizá otros labios*, las escenas de acción, vertiginosas, tienen su carga de violencia:

—No te muevas, hijo de la chingada, porque te descerrajo un balazo.

El hombre quiso probar la veracidad de la bravuconada, por lo que el Sahuayo no tuvo más remedio que demostrar su palabra de honor. Accionó el gatillo y la cabeza del sujeto quedó convertida en un enredo de restos oscuros y sangre revuelta con astillas de hueso, tan diferente a los orificios que aparecían en las películas, pensó Barrabás, quien en ese momento disparó la segunda bengala hacia el interior de la bodega (2005: 155).

Ahora son un ex-mago (Ezequiel), un conductor de una combi (Barrabás) y un carnicero (el Sahuayo) quienes recorren los intrincados caminos de la ciudad de los «ángeles». *Tabaco para el puma* cierra el ciclo «Puebla». También, en cuanto a su organización interna, se clausura un modo de recrear ambientes, inventar personajes. A partir de *Tijuana Dream* la experiencia es otra. No porque haya un cambio drástico en cuanto a la idea de novela, la de contar desde el policial una historia que haga visible otros lugares y otro tipo de personajes, sino por la modificación que sufre la estructura. Esta vez el autor formula algo más sencillo, notable en la manera en que divide el texto, sólo cuatro partes, una de ellas dedicada por completo a Tijuana y el resto ubicada en la ciudad de México. El protagonista, Antonio Zepeda, vendedor de seguros que huye del Distrito Federal a la frontera, pasa por varias peripecias. Ahí conoce a Nick, un narcotraficante, y ahí es donde se tratan reflexiones sobre el ser chilango y su relación con el mundo fronterizo. Al regresar a la ciudad de México, el personaje no es el mismo y además se ha inmiscuido en un asesinato que no cometió. De nuevo, como en otros momentos de la obra policiaca de Hernández Luna, la referencia a la cultura popular sustenta la vida de Zepeda. Eso sí, a diferencia del resto de la producción del autor, el protagonista al final se convierte en detective privado, en una reminiscencia del detective de Taibo II, Héctor Belascoarán Shayne: «*Tony Zepeda-Detective*, dirá el rótulo que ya imagino desde mi mareo cervicero y quedo recostado, completamente desnudo, disfrutando mi cumpleaños número 33 con la mirada fija en el revólver *Sikuta* que está sobre el televisor» (168).

Por lo dicho, con mayor fuerza en *Quizá otros labios* y *Tabaco para el puma*, sobresale el aspecto social y político, la intención de dibujar las redes sociales, con preeminencia de personajes marginales, quienes se convierten en los héroes de las diferentes aventuras. Unido a ello, de modo trascendente, la presencia de la ciudad de Puebla —o Tijuana o el Distrito Federal en *Tijuana Dream*—, con todo lo que implica, historia y reconstrucción espacial —calles, plazas, casa, etcétera— resalta la eficacia textual a través de un lenguaje que intenta abarcarlo todo, ya sea desde las descripciones detalladas de los espacios recorridos o desde la verbalidad coloquial con la que se acentúan las características de los personajes y las acciones. Estas novelas participan de similares intereses, se trata de una descentralización temática desde el policiaco que amplía la visión social del país.

De la producción policiaca de Hernández Luna, *Yodo* es un punto y aparte, quizás un alejamiento consciente de la fórmula Taibo II; es lo mejor de lo escrito en la vertiente del policial. Es, en todo caso, una reactualización en su propuesta; está más o menos cerca del *suspense* psicológico encontrado en obras como las de John Franklin Bardin. El autor ha dejado atrás el género negro clásico para adentrarse a otra experiencia, una más ligada a los *mass media* y al fin del siglo XX: la historia de un sugerente asesino serial.

La efectividad de *Yodo* está desde la elección que se ha hecho para contar la historia. Esta vez, el lector se enfrenta a una trama sin intrincadas formalidades, contada por el mismo narrador-protagonista, un psicótico que relata su vida y el modo en que asesina. Desde el principio se marca el tono y el ritmo que guardará la historia:

Es de noche.

Como un demonio de lluvia y sal, como un relámpago de lodo y abismo, la calle muestra su espina descarnada [...].

Camino hasta la parada de los camiones y levanto algunas sobras de comida: una mitad de naranja, una cáscara de lo que fue un tamal [...].

Dicen que atraigo la mala suerte. El chofer está seguro que si llego a tocar su camión habrá de tener un mal día y nadie subirá [...] (2003: 11).

Un lenguaje extremadamente cuidadoso, con oraciones cortas y un formato menos complejo, con pocas palabras, logra que el lector esté metido en los pensamientos del personaje. A lo largo del libro, las descripciones son puntuales, sin el afán de la abundancia. Hernández Luna ya es un escritor maduro; economiza en el lenguaje. Ya no existe el despliegue de formas estructurales, ni experimentaciones, ni los héroes que luchan por salvarse, ni tampoco hay el *happy end* como en *Quizá otros labios*, cuando Enrique Mejía se queda con Chayo y se van a trabajar al circo. Lo que el lector descubre es la precisión que exige una historia narrada por un asesino para que resulte verosímil. El punto de vista planteado, el relato desde la óptica del asesino y su relación con el mundo que lo rodea, agudiza las sensaciones y los cambios de carácter del personaje. Los sucesos son percibidos por el protagonista Horacio, quien vive con su madre, una adivinadora que sabe cómo es su hijo, en una colonia de cualquier parte —aunque hay leves indicios que parecen indicar que de nuevo es Puebla el lugar, pero sin nombrarlo—. Las relaciones de la madre con un médico ligado al lavado de dinero, dotan a la narración de conjeturas que definen algunas de las acciones criminales del narrador. En cuanto a las escenas de violencia, están puestas sin chistar, con la carga necesaria para componer el ambiente grotesco y la recreación exacta de Horacio. Ayuda que en su mayoría la obra suceda en espacios cerrados; con ello se acentúa la visión estafalaria del protagonista. Es cierto que esta novela está influida por el cine comercial estadounidense de asesinatos seriales en cuanto a la actitud del narrador y su relación con la violencia. El momento en que Horacio descuartiza y deshace el cuerpo de una de sus víctimas no deja lugar a dudas de la eficacia del lenguaje. Y qué decir de la escena en que se describe, de manera realista, cómo despiadadamente mata a las gallinas para saciar su sed

de muerte. Cada instante descrito desde la experiencia avasalladora del protagonista provoca un estremecimiento: «Sin dar tiempo a reaccionar, puse mi mano derecha en su boca y apreté con fuerza. Con la mano libre aventé su cuerpo y al tenerla contra la pared la jalé por los cabellos. De inmediato empujé su cabeza. Su cráneo al romperse hizo un sonido suave, parecido al de una rama dulce siendo rebanada por una cuchilla» (76). La visión propuesta por Hernández Luna es desgarradora. No hay opciones. El final es demoledor: el asesino paga a quienes tienen un gallinero para seguir sacrificando una cantidad considerable de gallinas y no salir a matar personas.

Por lo dicho, *Yodo* marca un camino distinto en la práctica del policial del autor. En varios sentidos, que van desde la forma, la elección del tema y hasta el modo de presentar los acontecimientos, es un texto de innegable valor y con la audacia necesaria para no estancarse en reiteraciones ni en el desarrollo de personajes. La separación entre esta novela y las anteriores es sustancial, pues dice mucho del cambio de estética y de visión con respecto al policial por parte del escritor. Por otro lado, hasta el momento el autor no ha vuelto a publicar una novela policiaca. Parece un síntoma de que con *Yodo* se ha cerrado un ciclo de escritura.

Lo realizado por Hernández Luna ejemplifica bien una de las líneas seguidas en la práctica del policial a lo largo de los noventa, pero no la única. En 1992, la publicación de *Algunos crímenes norteros*, de Francisco José Amparán, auguró, sin querer, la notable presencia de obras policiacas producidas desde el norte del país, los distintos modos que utilizaron los escritores en sus propuestas y la relevancia de los espacios ciudadanos de lugares como Torreón, Gómez Palacio, Tijuana, Mexicali, Monterrey, Durango, Mazatlán o Culiacán, desmitificados, en los que se resaltan calles y costumbres. Desde ese 1992 uno podía leer ya, que los escritores del norte querían darle distintos matices al relato policial, adecuándolo a intereses estéticos que rebasaran la ortodoxia del género. Amparán lo hizo con el tono desenfadado, lúdico, irónico, hecho para causar risa, con el que disfrazó a su protagonista Francisco Reyes Ibáñez, un ingeniero químico vuelto detective por azares del destino, y que aparece en *Algunos crímenes norteros* y en la novela *Otras caras del paraíso* (1995). A su vez, en 1993, César López Cuadras, con *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, demostró cómo el asunto detectivesco puede ser llevado a puntos de reflexión sobre el proceso creativo (el que aparezca Truman Capote como personaje es un acierto insuperable). Con cierta complejidad y apegada a un hecho real ocurrido en los años treinta del siglo XX, el asesinato de dos mujeres, *El crimen de la calle de Aramberri* (1994), de Hugo Valdés Manríquez, traza un mapa del Monterrey de principios de siglo. Desde las primeras líneas atrae al lector: «Sin que nadie te lo dijera ya lo sabías, Inés: los asesinos eran conocidos, amigos –¿familiares acaso?– de las mujeres victimadas» (15). Distanciado de esas producciones, Gabriel Trujillo Muñoz estableció desde su primera novela policiaca, *Mezquite Road* (1995), y en las que siguieron *Tijuana City Blues*, *Turbulencias* y *Descuartizamientos* (las tres de 1999), un compromiso tácito para establecer una serie de reflexiones sobre la vida en la frontera, su historia, sus espacios urbanos, ello con la óptica de su protagonista detective, Miguel Ángel Morgado. Unido a esto, sin perder de vista el sentido del policial, toda la saga de Morgado tiene, sin excepción, el ritmo y la movilidad del policial duro:

asesinatos violentos, lenguaje liviano y la suspicacia de los detectives del policial negro estadounidense.

Pero eso no es todo, para ahondar más en las múltiples fases del policial escrito desde el norte, no se puede olvidar la cultura del narcotráfico y su influencia. A mediados de los noventa, se acentuó más la presencia de los narcos en la zona norte del país. No era algo nuevo, pero ya se hacía evidente el amplio espectro que ocupaba el mundo de los narcotraficantes. Aunque su presencia ya era mencionada en la ficción en algunas de las obras del norte (en Trujillo, por ejemplo), se publicaron novelas que entre broma, o en serio, centraban su atención en ese ambiente. En 1996, desde Culiacán, Leonides Alfaro B. publicó *Tierra blanca*, un relato no cabalmente policiaco, pero con ingredientes de violencia que la acercan al género negro. Un joven se transforma en narco y los códigos que subyacen en ese ambiente recrean la trama; realismo del más directo. De otro modo se ve el asunto de los narcos en *Asesinato en una lavandería china*, también de 1996, ya que aquí, con una eficacia en la forma y el modo de descubrir la historia, el autor, de manera lúdica, nos descubre a los narcos como vampiros, en una pugna de intereses en los que lo gótico y lo policial funden un imaginario verosímil y sutilmente irónico. El resultado es acertado.

Después, con Jorge Eduardo Álvarez y Gerardo Segura, también del norte, el policial se transmuta. Álvarez publica *Río de redes* (1998), una novela híbrida, en cuanto a los géneros se refiere, policiaca y de ciencia ficción, ágil, dinámica; narrada por el protagonista Iván Sagal (un hacker), la historia se ubica en el futuro y en la frontera. Por su parte, Segura, en 1998, publica *Yo siempre estoy esperando que los muertos se levanten* y en 1999 *Nadie sueña*. Ambas se distinguen de las escritas por otros autores del norte porque no buscan transgredir el género, por el contrario, sus historias son sencillas, con poca acción, aunque con asesinatos incluidos y la violencia mínima. El autor se entretiene más en mostrar los espacios del norte, la ciudad de Saltillo en el segundo texto. La denuncia social sobresale en *Nadie sueña*.

Ya en 1999 y el 2000, dos libros cierran la década más fructífera en cuanto al policial escrito desde zonas diferentes al Distrito Federal, una es *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza, y la otra *Y el abismo es fuego* del duranguense Jesús Alvarado. La primera, más política, alude, desde el título, al crimen del candidato presidencial del PRI, Luis Donaldo Colosio, en 1994. El narrador-protagonista, el gatillero Jorge Macías, alias el Yorch, no es al final el asesino. Hay el mérito del manejo del lenguaje propuesto por Mendoza; existe una oralidad que mantiene la trama y el formato general. En cuanto a la segunda, Alvarado funde el realismo con elementos de la literatura fantástica. Dos raptos de una mujer, Joel y Sebastián, se ven inmersos en persecuciones, relaciones con narcos y policías, y en un mundo insólito en el que el personaje «Sequía» se convierte en un elemento de extrañeza, en el límite entre la realidad, lo fantasmal y el mundo de los muertos. Una obra que de principio a fin es trepidante.

Si los escritores del norte de México aportaron un abanico de textos policiacos en la década de los noventa, hubo otros autores que proporcionaron un toque diferente al género. Tal es el caso de Enrique Serna y Fernando del Paso, quienes, en 1995, con sus respectivas obras, *El miedo a los animales* y *Linda 67. Historia de un crimen*, dieron una sorpresa. Desde el policial, Serna recrea con acierto el ambiente

mafioso de los intelectuales y seudointelectuales de la cultura mexicana. A través del personaje Evaristo se construye la acción. La intención de Serna es desenmascarar de manera paródica —en donde el humor cumple un papel preponderante—, con los elementos del policial (pesquisas, asesinato), el mundo intelectualoide. Otra es, sin embargo, la intención de Del Paso. El receptor se sumerge en la alta cultura en la que se mueve el protagonista Dave. De hecho, los ambientes y la técnica utilizados recuerdan las novelas anteriores del autor. El monólogo interior, los juegos temporales, los espacios culturales narrativos y una incesante mención al arte colocan la obra como parte de la estética delpasiana, aunque haya usado el género policial y el entramado resalte por ello.

De finales de los noventa, vale la pena comentar *La lejanía del desierto* (1999), de Julián Andrade Jardí. Fiel al género negro, esta obra, toda ella, está escrita con empuje y con una velocidad narrativa que provoca que el lector no la suelte. Está ubicada en Guerrero, en concreto en Acapulco y por momentos en Chilpancingo. El protagonista es el comandante Antonio Robles Gresner (comandante de la policía judicial del estado), con estudios en París, culto (lector de Faulkner y Althusser) y con una sagacidad para adentrarse en el mundo del poder político y del narcotráfico. Por su forma, la novela no está dividida en apartados. Todo es un continuo hasta el final. A Robles le encargan descubrir quién asesinó a David Smith, un estadounidense que trabaja en el consulado norteamericano. La obra debe mucho a Raymond Chandler (a quien incluso se menciona). El ritmo con el que inicia se mantendrá hasta el final con escenas de acción, balazos, muertos y la aparición del mundo del narcotráfico. CIA, DEA, judiciales del Distrito Federal, ejército, todo puede suceder. Ese ritmo inicia así:

El disparo salió de la ventana de un quinto piso. De eso no quedaba duda. Robles observó un hilo de sangre que salía de alguna parte del cráneo de un hombre de unos 70 años de edad, con camisa hawayana, short y billetera, quizá llena de dólares. Un Mercedes blanco, deportivo, estaba estacionado más adelante. Una palmera parecía observar cínicamente lo que acontecía. La playa tenía ese problema, todo, tarde o temprano, se tomaba a broma. Unas güeras caminaban a toda prisa. No querían problemas, preferían mantenerse al margen de un hecho sangriento (7).

El punto de vista del narrador permite que halla reflexiones sobre la vida del protagonista y sobre lo que ocurre alrededor. La vinculación del asesinato con las drogas lleva a Robles a viajar a Ciudad Juárez. La visión de ésta no es nada confortante. Interesante también, la manera en que es presentado el mero jefe mayor de los narcos, William Fong. Es la imagen tradicional del narcotraficante, al estilo de *El padrino*. Fong compra a todos por igual y no tiene problemas en mandar a asesinar a quien le estorbe. En un país como México, el final no puede ser feliz. Sin decirlo, se intuye que Robles terminará muerto (quizás descuartizado como uno de sus ayudantes y el testigo quien iba a declarar contra el narcotraficante). En pleno final del periodo zedillista, la novela no es optimista.

En los inicios del siglo XXI continuó escribiéndose literatura policiaca desde el norte, pero ya no en cantidades desbordantes. Dejando de lado *El amante de Janis Joplin* (2001), de Élmer Mendoza, que no llega a convencer como policiaca, es en

los siguientes dos años cuando aparecen tres novelas que continúan en la línea de lo realizado en aquella zona: *Nostalgia de la sombra* (2002) de Eduardo Antonio Parra, *Mi nombre es Casablanca* de Juan José Rodríguez y *No me da miedo morir* de Guillermo Munro, estas dos del 2003. Con Parra se destaca la ciudad de Monterrey como espacio en el que se desenvuelve el asesino que ha sido contratado para matar a una ejecutiva, Maricruz Escobedo. Escrita con capítulos precisos, con influencia del cine, es un texto que no decepciona. Lo mismo ocurre con la obra de Rodríguez. Luego de la experiencia de la ya aludida *Asesinato en una lavandería china*, el autor publica su mejor novela en el género duro. De nuevo Sinaloa, el mundo de los narcos y una red de pistas que lleva a escenas memorables entre los narcos mexicanos y colombianos. Munro es un caso aparte y sintetiza bien el proceso de esa narrativa propuesta desde el norte del país.

En *No me da miedo morir* estamos frente a una escritura beligerante, con una carga política que no pasa desapercibida. Es, conscientemente, una novela policial, narco-ecológica, que, por el género seleccionado y las dos líneas temáticas que sostienen la trama (el narcotráfico y la ecología), se distancia del resto de lo escrito por otros autores de la frontera. Es la primera novela desarrollada con tales características. Está organizada considerando tres niveles básicos. En el primer nivel, formado por treinta capítulos marcados con números arábigos, encontramos la historia de amor de Cristobal y Gabriela, él periodista y ella bióloga, quienes se vuelven en el punto de arranque a partir del cual se presenta el mundo del narcotráfico y el mundo marino de la zona norte del mar de Cortés; empieza y cierra con esos personajes. Algunos capítulos (5, 11, 14, 21, 26) están dedicados exclusivamente al narcotraficante Nemesio «El Chichi Prieta» Carmona y el ambiente en el que participa. El segundo nivel consta de nueve apartados distinguidos con letras, en los que se ofrecen fragmentos periodísticos de *La Voz Sanluisina* escritos por Nazario Rojas, y algunos de *El centinela de Sonora*, cuyo contenido se relaciona, por un lado, con asesinatos y contrabando de droga en los que participan narcotraficantes, y por otro, con la muerte de ballenas. El tercer nivel tiene cinco partes que aparecen en números romanos; es la historia de la vaquita marina y su forma de vida.

Esos niveles se distinguen por la marca tipográfica (número arábigo, letra, número romano) aunque no lleven un orden formal consecutivo. Con dicha marca se trata de establecer una relación inmediata con lo que se cuenta y mantener el interés sin importar que no halla una disposición preestablecida. La señalización lleva de la mano al lector por los acontecimientos narrados, mismos que, a su vez, en las historias de Cristobal y Gabriela, el mundo del narcotráfico y los textos periodísticos, conservan una continuidad temporal, una linealidad iniciada desde el capítulo dos (junio de 1993) hasta el capítulo treinta (octubre de 1994). Esto hace que la lectura mantenga un buen ritmo y la expectativa necesaria que exige el género policiaco.

Desde las primeras líneas el autor establece el ritmo, el estilo y el tipo de descripción, visual, que será constante:

Los ecoturistas que los hallaron la noche del 5 de agosto de 1994, contaron que más les valía haber muerto; que a ella la habían mordido hasta casi arrancarle algunas partes de su cuerpo, que la habían maltratado al grado de no tener palabras para describir el horror. A él lo habían torturado y martirizado en partes de su cuerpo donde

el dolor es inaguantable. Dijeron los militares que llegaron después, que probablemente trataban de sacarles algún secreto y que mientras torturaban a uno interrogaban al otro. De él se podía esperar por su oficio de reportero del diario más importante de Sonora, pero a ella... ¿Qué daño podía causar una bióloga especializada en mamíferos marinos? (5).

Por supuesto, el estilo se modificará en los apartados en que se encuentran los textos periodísticos. Rápido, de oraciones poco rebuscadas, propio de los periódicos, con ese afán de informar sin entretener mucho a los lectores («Cuatro hombres fueron encontrados muertos en lo que aparenta ser un ajuste de cuentas entre los narcos sanluisinos», 133). Pero el cambio de estilo será notable en la narración de la vaquita marina, cuando el narrador se desdobra para explicar las características de este mamífero y su hábitat. De hecho, las cinco partes forman una historia que bien puede ser leída como un todo autónomo, como un microrelato con inicio, clímax y desenlace que sirve para apoyar las argumentaciones ambientalistas de Gabriela en los capítulos en los que aparece, y la importancia de una zona como la del Golfo de Santa Clara y Puerto Peñasco. El uso de la prosopopeya («Llena de tristeza, la hembra se mantuvo horas en el lugar empujando con su trompa el cuerpo inerte de su compañero», 40) con la combinación de un discurso científico («Los delfines y vaquitas poseen una masa de grasa que ocupa el espacio frente al cráneo. Esta masa se conoce como ‘melón’ y su función es la de transmitir y recibir sonidos en forma de silbidos tipo sonar...», 41) traza el interés estético y ecológico del autor. A esto se debe agregar que la ficción viene acompañada por un mapa que indica fundamentalmente los puntos por los que pasa la vaquita.

La cuestión ecológica no es un agregado, sino que forma parte de la trama, pues son los narcos quienes contaminan el mar (además de los pescadores), provocando la muerte de especies. El personaje «El Chichi Prieta» es el paradigma del narcotraficante actual: «camisa de seda de manga larga abierta del pecho para enseñar dos pesadas cadenas de oro, una con la imagen de Malverde, y la otra con su nombre; una pesada y gruesa cadena de oro de medio kilo de peso brilla en su muñeca derecha donde se extiende una enorme Glock 9mm...» (202). Él es quien manda a matar a Nazario Rojas, asesinado a las puertas del periódico, y a Gabriela y Cristobal, quienes salvan la vida; él es quien entra en negociaciones con colombianos y estadounidenses para transportar droga. En sí, lo que leemos es la usual visión del narcotraficante, quien asume el poder como algo inmanente a su forma de vida. De ahí que en el contenido varias de las secuencias en las que aparece «El Chichi Prieta», y otras que se vinculan con la cultura del narcotráfico, estén cargadas de una violencia propia de los crímenes realizados. Con todo, sabemos que la violencia y el crimen son inherentes al género policial sin importar el tipo de personajes. El autor utiliza el recurso porque le es factible en la conformación de su novela en general. No obstante, para recalcar aún más la violencia cotidiana, que no sólo se relaciona con la cultura del narcotráfico y no sólo ocurre en el norte del país, el autor ha situado intencionalmente la historia, con un ánimo subversivo, en los años 1993-1994. Éste como un momento clave de crisis. Se alude a los asesinatos de Colosio y de Ruiz Massieu, al caos de ese 1994 en el que aparece la figura de Carlos de Salinas de Gortari, el Tratado de Libre Comercio, el subcomandante Marcos y el alzamiento

zapatista. Munro contextualiza de tal manera lo narrado, que sobrepasa lo regional para hacer una crítica más abarcadora de las instituciones, incapaces de solucionar cualquier situación, ya sea con respecto al narcotráfico y todo lo que implica, o al desinterés por salvar un ecosistema de tierras mexicanas.

La interacción de ecología, narcotráfico, violencia, situación social, desde el engranaje de la organización textual presentada, da la pauta para situar la novela de Munro como una crítica explícita al aparato político. Para lograrla y acentuarla, la intriga policial funciona de manera contundente, pues es una estrategia narrativa viable que dirige y conforma la argumentación global del texto. Desde el principio, la acción transcurre vertiginosamente con el rigor literario adecuado y va subiendo de tono hasta acelerarse casi al final. Un lenguaje directo y de acuerdo al ambiente satisface las expectativas. Así, las traiciones entre narcos y agentes serán las que los lleven a un desenlace en el que no queda más que morir. No sucede así con los protagonistas Cristóbal y Gabriela, quienes continúan su relación amorosa.

De algún modo, las novelas de Parra, Rodríguez y Munro indican, quizás, que el policial en el norte, como policial, empieza a tener menos fuerza, no por la calidad, sino porque los autores del centro volvieron a la práctica de un género que, dada las condiciones del país, permite ser utilizado para contar las historias.

La llegada del partido conservador al poder en el 2000, con Vicente Fox como presidente, creó expectativas que a lo largo del sexenio se fueron desvaneciendo. Una economía que a nivel microeconómico amplió las diferencias sociales, una violencia exacerbada a lo largo y ancho del país, no sólo en el mundo del narcotráfico, sino a niveles particulares (los secuestros express, los asaltos con exceso de violencia a personas, en oficinas, casas y bancos), una mala política que no permitió acuerdos entre los diferentes partidos, una incapacidad para maniobrar con otras instituciones (militares y policiacas), llevaron al país a un deterioro que se acentuó además por la estulticia del gabinete para realizar los supuestos cambios y sobre todo los diálogos que evitaran crisis hacia el interior del Estado. Tal situación se ve reflejada en la más reciente producción policial. Paradójicamente, no se distancia de lo que se ha venido creando desde los sesenta. Con excepciones, el relato policiaco mexicano actual busca subvertir la realidad transformándola en la ficción, apostándole en la inventiva a que todo puede ser posible. En los tres últimos años de ese sexenio el policial dio cuenta de ello de varias maneras. El fenómeno de la mara salvatrucha, por ejemplo, fue literaturizado por Rafael Ramírez Heredia en su novela *La mara* (2004). Cerca del policial, pero sin la presencia de su detective Ifigenio Clausel, más realista y sobre todo con el denso espacio de la frontera sur, ratifica la madurez creativa del escritor.

En el mismo 2004, Julio Etienne publica *Decir adiós es morir un poco*. La manera en que está organizada (en tres actos y dos intermedios) recuerda la forma teatral. El título, por supuesto, se vincula con Raymond Chandler y su *Un largo adiós*. En portada y al interior se especifica que lo que se va a leer es una novela; esto se debe al asunto de la historia, el cual se relaciona mucho con la realidad más inmediata del país (el fraude cometido desde el gobierno del Distrito Federal para apoyar en un momento determinado la candidatura a la presidencia de Rosario Robles). Dentro del esquema policial, la novela cumple. Empieza con el asesinato de una mujer que trabaja en un table dance. A partir de ahí aparece el periodista Felipe Mar Law (nue-

vamente un guiño para el lector por la semejanza con Philip Marlowe, protagonista de las novelas de Chandler), quien se convierte en el protagonista fundamental. Es quien investiga el asesinato y además es quien descubre todas las intrincadas relaciones del poder, la manera en que se dan los desvíos de recursos hacia una empresa de publicidad para que ésta guarde dinero (el cochinito) que pueda servir a las intenciones del gobierno del Distrito Federal para apoyar a Robles. Obviamente, todos los nombres reales están cambiados, aunque existen los indicios necesarios para que uno reconozca a los personajes de la vida real. Fiel a su modelo (Chandler), el autor, desde su protagonista, va señalando las posibles causas de aquel asesinato y luego el asunto del fraude; existen muchas reflexiones por parte del protagonista, casi un alter ego de Etienne. Las escenas de acción (entiéndase, balazos, muerte, etcétera) realmente son pocas. Hay un afán de denuncia y por tanto las meditaciones de lo que ocurre en la realidad ficcionalizada tienen en momentos mayor peso. Si bien la base es una estructura policial, el género aquí sí está fuertemente atado a una visión política y cuestionadora de la realidad a la que se refiere (los primeros meses del 2001).

En el primer semestre del 2005 aparecieron dos novelas disímiles en el ámbito del policiaco mexicano: *Derrumbe* de Luis Felipe Hernández y *Tiempo de alacranes* de Bernardo Fernández. Ambas con propuestas interesantes, las une por momentos el tono irónico, aunque en cuanto a la idea del policial como género haya diferencias.

Derrumbe está dividida en dos partes con treinta capítulos en total (veinte en la primera y diez en la segunda). Desde el inicio atrapa al lector y se plantea el tipo de novela policiaca que se va a leer; además, el tono desinhibido que lleva a la risa está presente:

¿Quién pudo haber cometido el crimen?

Desde luego Ulises no, porque él es el muerto.

También me descarto yo, porque he encontrado el cadáver.

Así que entre Aarón, Ernesto, Ignacio y Óscar está el homicida, suponiendo que el asesinato no haya sido perpetrado por varios.

Me encanta la palabra «perpetrado». Tiene un no sé qué de fatalidad gótica (11).

Éste es el texto completo del apartado uno. La pregunta instala a la obra en el policial clásico; se trata de descubrir a través de pistas quién es el criminal. Además, la historia transcurre en una casa, el espacio cerrado por excelencia, y en la noche, con la presencia del grupo de amigos presentados también en las primeras líneas. Poco a poco, el lector se entera de las características de los personajes, a qué se dedican y su preferencia sexual: son homosexuales. Si al principio y conforme se avanza en la lectura uno cree que sólo se quedará en la novela policial «clásica», un buen armado y pistas falsas, casi al final empieza a vislumbrarse la problemática del sida y con ello, además, los deseos, pasiones y frustraciones de las relaciones homoeróticas. En un momento, el narrador había comentado: «la noche había devenido en

una escena de farsa policiaca. Comenzaba a parecerme a mí que incluso podría llevarse al teatro, pues si algo habíamos hecho hasta ahora era hablar, nada más que hablar» (73). Y eso es por la manera en que se presentan los hechos; no obstante, el cambio, el giro del final, conlleva a una suerte de desapego del género policial (crear una distancia), para adentrarnos a actos que desconciertan. En todo caso, ese desdén por el peso social, característico del relato policial mexicano (desde el humor o la seriedad) coloca a esta novela como un ejemplo más de la heterogeneidad inventiva que puede eludir la realidad o asumirla.

Sin duda alguna, *Tiempo de alacranes* cumple con las expectativas en cuanto a novela policiaca y está ligada al contexto en el que aparece, pues un sicario del narcotráfico es el protagonista; se trata de una obra de acción, entretenida, en la que Fernández asume los riesgos. No es la típica historia policiaca que quiera seguir esquemas establecidos con respecto al género. Es un divertimento bien logrado y bien escrito; sobre todo el escritor ha logrado, desde la recreación de los espacios (las ciudades del norte como Durango, Coahuila, Monterrey –algo de Canadá y Estados Unidos–, establecer un ritmo y una agilidad que no se pierden. El título del inicio provoca risa: «Este mensaje se autodestruirá en treinta segundos». A partir de aquí, las referencias a programas de televisión, al cine, incluso a libros, y con las descripciones al mundo del *comic*, hacen que la novela se vuelva más de entretenimiento que de reflexión sobre los acontecimientos sociales. Es cierto que aparece la corrupción policial, el ejército y el ambiente de los narcos, pero sólo es una manera de acercarse al fenómeno sin afán maniqueo. Por todo ello es una novela lúdica. Parece indicar que ante tanto caos en la realidad, vale más reírse un rato.

Los personajes son inolvidables: Alberto Ramírez «el Güero», Lizzy, Obrad, incluso el personaje de El Señor (el narco) están bien descritos y configurados. Son verosímiles con respecto a lo que sucede. También destaca el modo en que se entrelazan las historias, sobre todo las dos básicas, la del Güero y la del viaje de Lizzy, Fernando y Obrad (los dos primeros, hijos de narcos). En cuanto a la descripción de las escenas, existen unas inolvidables: la del inicio, con el güerquillo que se da un tiro, o aquella en la que se juntan todos los personajes, cuando están en la casa del Checo y se arma la balacera (narcos, policía, el Güero, y los judiciales Tamés y el Gordo). Varias partes son muy visuales. En toda la obra es inevitable ver la influencia del cine: *roadmovie* cuando se narra la aventura del trío Lizzy, Fernando y Obrad; la presencia del efecto Tarantino en momentos como el de la última balacera. Hay en el fondo un *happy end* cuando Lizzy sustituye a su papá en el control del narco y le entrega la mochila de dinero a «el Güero» quien, después de la balacera, se retira a Mazatlán. En cuanto al lenguaje, el autor fue cuidadoso. En fin, se nota la influencia del *pulp comic* por la plasticidad con la que aparecen las escenas descritas.

El segundo semestre del 2005 cerró con una novela del ensayista Sergio González Rodríguez, *La pandilla cósmica*. Un título y una portada que parecen más relacionados con una obra para jóvenes, sobre todo por los dibujos en azul de los personajes, son, sin embargo, la presentación de un texto que se aproxima al policial. En la «Entrada» se lee: «La mitad de lo que está narrado en estas páginas es verdad; la otra mitad, ficción. Saber cuál es cuál atañe al lector o la lectora en turno [...]» (7). Y es que las tres historias que se cuentan –que se entrelazan– se acercan

demasiado a lo que ocurre en México y no sólo en la ciudad: secuestros express y asesinatos impunes. A parte de la «Entrada», vienen las siguientes secciones: «Versiones», «Mujer de table-dance», «Informe legal sobre una muerte», «Breve epílogo para un largo adiós» y «Coda». En «Versiones» se presentan tres personajes: el periodista, llamado como el autor, Sergio (un alter ego, sin duda), quien, por los golpes recibidos en la cabeza durante el secuestro del que fue víctima, tiene problemas que lo hacen crear otro personaje; el judicial, quien es uno de los secuestradores de Sergio; Mary, quien trabaja en un table dance llamado El clóset y muere en un accidente.

Toda la novela, pero más la parte de «Versiones», muestra la capacidad del autor para mantener al lector atento a los acontecimientos. Lo que crea expectación y ritmo son los tipos de lenguajes y la capacidad de González Rodríguez para recrear de manera acertada los estilos de cada personaje. Hay acción, pero ésta se da más por los detalles de las descripciones. Es una novela nada optimista con respecto al asesinato de mujeres. No obstante, gusta, porque además el autor retomó su experiencia propuesta en *Huesos en el desierto*, un libro diferente, pero al que le debe mucho.

Ya en el 2006 aparecieron *El buscador de cabezas* de Antonio Ortuño y *Ruda de corazón. El blues de la mataviejitas* de Víctor Ronquillo. La primera no es policial, es, sí, una novela política en la que se utilizan recursos del policial. De hecho, se podría decir que está más en una línea de literatura criminal, pero sin reducirla sólo a eso. Crímenes colectivos y particulares aparecen en la historia, responde a las estéticas que ahora están más de moda; es decir, la violencia como sostén de lo narrado. El narrador-protagonista se llama Álex Faber. Él es el que cuenta la historia. Desde la primera página es inevitable no seguir leyendo: «Me llamo Álex Faber, decía. Tengo casi treinta años y es fácil deducir que soy un exiliado» (15). El modo en el que el protagonista suelta las frases imprime un estilo a lo narrado: «Con la dictadura no existe acuerdo posible; de su parte, esperemos tan sólo el olvido o el tiro en la nuca y después el silencio» (15). En el inicio de la obra se sabe que Faber está en otro país (de hecho cruzó la frontera) y que va a escribir un libro. Puede ser cualquier país. Por supuesto, sin decirlo, mucho de lo que aparece a lo largo de la novela se relaciona con México. Pero el autor no se quiere quedar en eso. Se trata de una historia que lleva a reflexionar en lo que puede suceder (o sucede) en cualquier parte del mundo: el ascenso del fascismo, de la ultraderecha y su nefasta actitud: la represión ante todo. Así pues, después de aclarar que va a escribir un libro, sin decirlo, empieza, y es un suceso totalmente policiaco: el asesinato de un agente de vigilancia en un museo, consumado por unos fanáticos «creyentes» que han ido a despedazar un cuadro en exposición titulado «Santa». A partir de este hecho, se van presentando a otros personajes: el cardenal Galindo, por ejemplo, y el ambiente periodístico. Resulta que Álex Faber es reportero del diario «El futuro» en la sección «Crimen». Él es el encargado de reportear lo sucedido en el museo. Aquí ya aparece también Sony Chávez, la fotógrafa del diario con quien tendrá relaciones íntimas Faber: «chica morena, delicada, desarrapada» (20). También se menciona el pasado del protagonista: «todos en el diario sabían que había sido parte de Los Republicanos antes de entrar a la universidad. [...] Los Republicanos, debo decir, no habían sido más que un grupo de *fachas* ultranacionalistas –cabezas afeitadas, cami-

setas negras, botas altas, puños inquietos, cuchillos largos—, que se reunían a ejercitarse y dar aullidos más o menos extremistas en una pobre casa rural» (24). La novela se lee de una sentada, aunque poco a poco los asesinatos en el museo se vuelven un puro pretexto para ahondarnos en una realidad más atroz en cuanto el ascenso de la ultraderecha, con asesinatos colectivos y bombazos, entre otras cosas.

En cuanto a la obra de Ronquillo, es una mezcla de novela y reportaje. Basado en uno de los hechos criminales más sonado ocurrido en la ciudad de México, una asesina serial que mata a ancianas de la tercera edad, presenta un retrato apegado a las condiciones que llevaron a la protagonista a actuar de esa manera. Dada la experiencia del autor en cuanto a la nota roja y la escritura de reportajes y crónicas, notable en *Las muertas de Juárez. Crónica de una larga pesadilla*, por ejemplo, *Dura de corazón. El blues de la mataviejitas* no decepciona, por el contrario, dice mucho de los modos en los que se puede percibir la realidad.

Por lo expuesto hasta aquí, en este rápido recorrido, no hay duda de los alcances del relato policial mexicano. El peso del *hard-boiled* y su estrecha relación con los acontecimientos del país trasladan las propuestas a puntos de interés. No obstante, como se ha querido mostrar, no es la única línea a seguir, la heterogeneidad desarrollada a lo largo de los años, indica el avance y la buena salud de un género que, por lo visto, seguirá dando sorpresas.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Eugenio:

1986 *El rumor que llegó del mar*. México, Plaza y Janés.

AGUSTÍN, José:

1968 *Inventando que sueño*. México, Joaquín Mortiz.

ALFARO B., Leonides:

1996 *Tierra blanca*. Culiacán, Sinaloa, Godesca Editores.

ALVARADO, Jesús:

2000 *Y el abismo es fuego*. Durango, Instituto Municipal del Arte y la Cultura / Juan Pablos.

ÁLVAREZ, Jorge Eduardo:

1998 *Río de redes*. Tijuana, B. C., Yoremito.

ANDRADE JARDÍ, Julián:

1999 *La lejanía del desierto*. México, Cal y arena.

AMPARÁN, Francisco José:

1992 *Algunos crímenes norteros*. México, Universidad Autónoma de Puebla / Universidad Autónoma de Zacatecas.

1995 *Otras caras del paraíso*. Monterrey, Nuevo León, Ediciones Castillo.

BERMÚDEZ, María Elvira:

- 1987 *Diferentes razones tiene la muerte*. 2ª ed., México, Plaza y Valdés. [1ª ed. 1953]

BERNAL, Rafael:

- 1946 *Tres novelas policiacas*. México, Jus.
1969 *El complot mongol*. México, Joaquín Mortiz.

CAILLOIS, Roger:

- 1989 *Acercamientos a lo imaginario*. Trad. José Andrés Pérez Carballo. México, FCE.

ELIZONDO, Salvador:

- 1965 *Farabeuf*. México, Joaquín Mortiz.

ETIENNE, Julio:

- 2004 *Decir adiós es morir un poco*. México, Joaquín Mortiz.

FERNÁNDEZ, Bernardo:

- 2005 *Tiempo de alacranes*. México, Joaquín Mortiz.

FUENTES, Carlos:

- 1978 *La cabeza de la hidra*. México, Joaquín Mortiz.

GARCÍA ASCOT, Jomi:

- 1987 *La muerte empieza en Polanco*. México, Diana.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio:

- 2002 *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama.
2005 *La pandilla cósmica*. México, Sudamericana.

HELÚ, Antonio:

- 1946 *La obligación de asesinar*. México, Albatros.

HERNÁNDEZ, Luis Felipe:

- 2005 *Derrumbe*. México, Nueva Imagen.

HERNÁNDEZ LUNA, Juan:

- 1991 *Naufragio*. Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara.
1996 *Tabaco para el puma*. México, Ediciones Roca.
1998 *Tijuana Dream*. México, Selector.
2003 *Yodo*. 2ª ed., México, Ediciones B. [1ª. ed. 1999]
2005 *Quizá otros labios*. México, Ediciones B. [1ª. ed. 1994]

HUACUJA, Malú:

- 1986 *Crimen sin faltas de ortografía*. México, Plaza y Janés.

IBARGÜENGOITIA, Jorge:

- 1977 *Las muertas*. México, Joaquín Mortiz.
- 1979 *Dos crímenes*. México, Joaquín Mortiz.

LEÑERO, Vicente:

- 1964 *Los albañiles*. Barcelona, Seix Barral.
- 1967 *El garabato*. México, Joaquín Mortiz.

LÓPEZ CUADRAS, César:

- 1993 *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*. Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara.

MAQUEO, Ana María:

- 1986 *Crimen de color oscuro*. México, EOSA.

MARTÍNEZ DE LA VEGA, Pepe:

- 1952 *Peter Pérez, detective de Peralvillo y anexas*. México, Talleres Gráficos de la Nación.

MENDOZA, Élmer:

- 1999 *Un asesino solitario*. México, Tusquets.
- 2001 *El amante de Janis Joplin*. México, Tusquets.

MUNRO, Guillermo:

- 2003 *No me da miedo morir*. Hermosillo, Sonora, Edición del autor.

ORTUÑO, Antonio:

- 2006 *El buscador de cabezas*. México, Joaquín Mortiz.

PACHECO, José Emilio:

- 1967 *Morirás lejos*. México, Joaquín Mortiz.

PASO, Fernando del:

- 1995 *Linda 67. Historia de un crimen*. México, Plaza y Janés.

PONIATOWSKA, Elena:

- 1969 *Hasta no verte Jesús mío*. México, Era.

RAMÍREZ HEREDIA, Rafael:

- 1979 *Trampa de metal*. México, Universo.
- 2004 *La mara*. México, Alfaguara.

RODRÍGUEZ, Juan José:

- 1996 *Asesinato en una lavandería china*. México, CNCA.
- 2003 *Mi nombre es Casablanca*. México, Mondadori.

RONQUILLO, Víctor:

1999 *Las muertas de Juárez. Crónica de una larga pesadilla*. México, Planeta.

2006 *Ruda de corazón. El blues de la mataviejitas*. México, Ediciones B.

SEGURA, Gerardo:

1998 *Yo siempre estoy esperando que los muertos se levanten*. Tijuana, B. C., Yoremito.

Nadie sueña. Monterrey, Nuevo León, Ediciones Castillo.

SERNA, Enrique:

1995 *El miedo a los animales*. México, Joaquín Mortiz.

TAIBO II, Paco Ignacio:

1976 *Días de combate*. México, Grijalbo.

1981 *No habrá final feliz*. México, Lasser Press Mexicana.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel:

2002 *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado*. Mexico, Norma Ediciones.

USIGLI, Rodolfo:

1986 *Ensayo de un crimen*. México, SEP. [1ª ed. 1944]

VALDÉS MANRÍQUEZ, Hugo:

1994 *El crimen de la calle de Aramberri*. Monterrey, Nuevo León, Ediciones Castillo.